

UDK BROJEVI: 75.071.1:929 Рихтер Г.
7.038.53
341.485(=411.16):316.7
ID BROJ: 158979081
DOI: https://doi.org/10.18485/f_zsmu.2025.21.5

KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK

ORIGINALAN NAUČNI RAD

Luka Pajović
Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet
<https://orcid.org/0009-0009-3173-9418>

GERHARD RIHTER: *BIRKENAU*

Apstrakt:

Rad se bavi pitanjem mogućnosti ikoničkog i mnemoničkog prikaza Holokausta i filozofskim, filmskim i umetničkim odgovorima na to pitanje. Analiziraće se stvaralaštvo savremenog nemačkog umetnika Gerharda Rihtera, koji je kroz decenije, u više navrata, pokušavao da predstavi stradanje Jevreja i da se izbori sa nasleđenom krivicom i traumama Drugog svetskog rata. Razmatraće se razlozi zbog kojih je odustajao i brisao svoje pokušaje ikoničkog i mnemoničkog predstavljanja stradanja, te njegovo pribegavanje apstrakciji, koje će kulminirati sa serijom radova *Birkenau*, naslikanoj na osnovu četiri fotografije nastale iz ruke pripadnika *Sonderkommanda*. Takođe, biće reči o nastanku digitalnih duplikata slika i pitanjima i problemima koji nastaju takvom umetničkom praksom, kao i Rihterovim evoluirajućim idejama za izlaganje serije *Birkenau*.

Ključne reči:

Gerhard Rihter, Holokaust, ikonički i mnemonički prikaz, apstrakcija, digitalni duplikat

Prikaz Holokausta

Holokaust je naziv za sistematski progon i genocid nad jevrejskim stanovništvom od strane nacističke Nemačke. Tokom Holokausta stradalo je šest miliona ljudi, što je činilo dve trećine ukupnog jevrejskog stanovništva Evrope. U cilju kompletnog istrebljenja jevrejskog stanovništva, pored postojećih koncentracionih i radnih logora, osnovano je šest logora smrti: Treblinka, Helmno, Sobibor, Belzec, Majdanek i Aušvic. U sklopu Aušvica se nalazio logor Birkenau. Izgrađen tokom 1940, počeo je sa radom naredne godine. Bio je među prvim logorima smrti koji su u proleće 1942. uveli upotrebu gasnih komora zarad izvršavanja masovnih ubistava i predstavlja najveći logor smrti u kom se odvio genocid nad Jevrejima. Birkenau je oslobođen u novembru 1944.

Nakon završetka Drugog svetskog rata, podelom Nemačke na dva dela stvorena su i dva sistema ophođenja prema nacizmu i njegovim žrtvama. Gerhard Rihter se susreo sa oba – najpre sa posledicama nacizma, koje su se sa zakašnjenjem odrazile na društvo, pod autoritativnim uslovima socijalističke Istočne Nemačke, potom sa stanjem zapadnonemačkog poricanja i suzbijanja, čiji su građani pokušavali da zaborave nacističko vreme i zlodela (Buchloh 2016, 11). Rihterovo odrastanje tokom nacizma, obrazovanje u Istočnoj Nemačkoj i umetničko razvijanje u Zapadnoj Nemačkoj omogućili su mu da razvije svest o zločinima nacista i njihovim posledicama.

Rihterova rastuća svest nije bila uslovljena samo estetskim pitanjima o (ne) mogućnosti prikaza Holokausta već umnogome i etičkim pitanjima koje su postavili filozofi (Buchloh 2016, 11). Ovakva svest prema istorijskom događaju nije bila tipična za umetnike Rihterove generacije (poput Iva Klajna (Yves Klein) ili Pjera Manconija (Piero Manzoni), kao ni među pripadnicima *Zero* grupe, sa kojima se susreo po dolasku u Diseldorf). Međutim, takva svest se već uveliko razvila kod filozofa, pesnika i pisaca. Neki su poput Karla Jaspersa (Karl Jaspers) pisali iz ugla nemačkog filozofa, Hana Arent (Hannah Arendt) i Teodor V. Adorno (Theodor W. Adorno) iz ugla izbeglog nemačkog Jevrejina, a Žan-Pol Sartr (Jean-Paul Sartre) i Žorž Bataj (Georges Bataille) iz ugla pripadnika francuskog pokreta otpora.

Pitanje nemačke krivice u svom istoimenom eseju obradiće Karl Jaspers već 1946. godine: „Metafizička krivica: Postoji solidarnost među ljudima kao ljudskim bićima koja ih čini odgovornim za svaku nepravdu na svetu, pogotovu za zločine koji su se odvili u njihovom prisustvu. Ukoliko ne uspem da uradim sve što je u mojoj moći da ih sprečim, i sam sam krivac. Ukoliko sam prisutan tokom ubijanja drugih, a nisam žrtvovao svoj život da to sprečim, i sam sam kriv na način koji nije adekvatno zamisliv legalno, politički ili moralno. Da živim nakon što su se takve stvari dogodile, leži na meni kao neizbrisiva krivica.” (Jaspers 1946, 11, citirano prema: Buchloh 2016, 11). U isto vreme Žorž Bataj u odgovoru na Sartrov tekst *Anti-semita i Jevrejini* piše: „Biti čovek nosi sa sobom opresivni, bolesni element koji se mora prevazići. Ali ovaj teret i ova odvratnost nikad nisu bili teški, kao što su postali

nakon Aušvica. Poput svih nas, odgovorni za Aušvic su imali nozdrve, usta, glas, ljudski razum; mogli su se razmnožavati, imati decu. Poput piramida ili Akropolja, Aušvic je delo i znak čoveka. Stoga, slika čoveka je neodvojiva od gasnih komora..." (Bataille 1947, citirano prema: Buchloh 2016, 12).

Italijanski marksistički historičar Enco Traverso (Enzo Traverso) zagovarao je poziciju, koju će kasnije ponoviti Žorž Didi-Iberman (Georges Didi-Huberman), da ako se ni filozofija (za Traversa marksistička filozofija) ni antropologija nisu pokazale sposobnim da shvate i adekvatno obrade zaostavštinu Aušvica, onda ih treba preispitati u potpunosti. Ovaj argument bismo mogli jednako primeniti na epistemologiju estetskog predstavljanja i umetničkih praksi u godinama, ako ne i decenijama, nakon Drugog svetskog rata (Buchloh 2016, 12).

Po povratku u Evropu iz Sjedinjenih Američkih Država nakon završetka Drugog svetskog rata Adorno formuliše svoje viđenje mogućnosti kulturnog stvaralaštva nakon Holokausta, ističući da je „pisanje lirske poezije nakon Aušvica varvarstvo” (Buchloh 2022, 589–590). Dve decenije kasnije, ističe da je Aušvic dokaz celokupnog kulturnog neuspeha, stoga je celokupna kultura nakon Aušvica obično smeće. Slične težnje možemo uvideti i u avangardnim pravicima nakon Prvog svetskog rata u kojima uočavamo pojavu antiestetike (Buchloh 2022, 591). U svom delu *Posvećenost* iz 1962. Adorno upozorava na estetizaciju prikaza patnje u delima politički angažovanih umetnika, ističući da čak i najverniji prikaz patnje stavlja gledaoca u sigurnu, skoro pornografsku, udaljenost od stvarnog događaja, dajući mu osećaj kontrole nad prikazanom scenom (Buchloh 2016, 15–18): „Takozvana umetnička predstava ‘sirove fizičke boli ljudi utučenih u zemlju kundacima pušaka’ poseduje, koliko god neznatnu, ali ipak moć da iz nje izmami uživanje. Poruka ove umetnosti, ne da se zaboraviti ni na trenutak, klizi u ponor svoje suprotnosti.” (Adorno 1962, citirano prema: Buchloh 2016, 18).

Klod Lancman (Claude Lanzmann) svojim filmom *Šoa* (*Shoah*, 1985) usaglašava se sa ovom Adornovom izjavom. Ovaj film, nazvan po hebrejskoj reči za Holokaust – Shoah (שואה), „velika katastrofa”, traje skoro deset sati i sadrži isključivo originalno snimljeni materijal tokom jedanaest godina, koliko je trajala produkcija, u kom su prikazani preživeli iz Holokausta, pripadnici pokreta otpora i pokušaji intervju sa nacističkim zločincima. *Šoa* predstavlja etički kontramodel svake tvrdnje da bi gledalac ikad mogao biti u mogućnosti da shvati ono što bi Žan-Fransoa Liotar (Jean-François Lyotard) nazvao „negativna uzvišenost Aušvica” (Buchloh 2016, 18). Lancman se protivio upotrebi arhivskog snimka i dokumentarne fotografije, ističući da bi upotreba ikoničkog i mnemoničkog prikaza žrtava, bez obzira na to koliko bi prouzrokovani šok imao pedagoškog uticaja, prešao u pozicioniranje gledaoca u ulogu izvršioca zločina. Lancman dodaje da, ukoliko bi pronašao dokumentarne snimke iz gasnih komora na kojima se ljudi guše, ne samo da ih ne bi stavio u svoj film već bi te snimke uništio, jer bi takva vrsta dokumentarnosti bila bestidna i nepristojna prema žrtvama (Jenko 2024, 85). Film *Šoa* je dijalektički suprotan filmu *Noć i magla* (*Nuit et brouillard*, 1955), u kom režiser Alen Rene (Alain Resnais) koristi dokumentarni i arhivski materijal snimljen u nacističkim logorima. Mihael Haneke

(Michael Haneke) ističe *Noć i maglu* kao jedini odgovorni film o Holokaustu, jer Alen Rene postavlja pitanje gledaocu: *Šta misliš o ovome, koji je tvoj stav?* Odgovornost leži u dozvoljavanju gledaocu da ostane neizmanipulisan. U isto vreme, Haneke kritikuje *Šindlerovu listu* (*Schindler's List*, 1993) r. Stivena Spilberga (Steven Spielberg), naglašavajući da je za njega nepojmljiva ideja da film sa ovakvom tematikom ima scenu u kojoj se gradi neizvesnost da li će iz tuša izaći gas za ubijanje ili voda i da je umetnički i politički neodgovorno praviti melodramu od genocida (Haneke, „*Michael Haneke Doesn't Agree With Spielberg's 'Schindler's List'*”, 00:52).

Prema Spilbergovom prikazu Holokausta kritičan je i Imre Kertes (Imre Kertész), nobelovac koji je kao dečak preživio Holokaust. U tekstu *Ko poseduje Aušvic?* eksplicitno ističe da je *Šindlerova lista* kič, dodajući da je „sve više i više onih koji kradu Holokaust od njegovih čuvara samo da bi od njega napravili jeftino smeće... Formirani su konformizam, sentimentalizam i kanon Holokausta, sistem tabua i njegov ritualni jezik, produkti Holokausta za konzumaciju Holokausta.” (Kertész 2001, 267–270) Kertes ukazuje na nepoverenje prema dokumentarnom i ikoničkom prikazu koji pokušava da gledaocu predstavi Holokaust, ali mu zapravo prekriva oči, dok Adorno i Lancman negiraju pretpostavku da bi se istorijska trauma veličine Holokausta uopšte mogla vizuelno shvatiti i razumeti. Produkt ovih misli možemo uvideti u filmu Džonatana Glejzera (Jonathan Glazer) *Zona interesa* (*The Zone of Interest*, 2023) koji opisuje život upravnika Aušvica i njegove porodice, naizgled sličan životu svake druge, dok su sami zločini nevidljivi, ali i sveprisutni (tokom filma, u momentima tišine i mira u upravnikovoj kući, možemo čuti zvuke koji dolaze iz logora). Jedini stvarni prikaz razmera stradanja čini sekvenca dokumentarnih snimaka iz današnjeg muzeja Aušvica, gde u vitrinama vidimo na hiljade komada odeće i obuće skinutih sa žrtava stradalih u ovom logoru. Na određeni način možemo sagledati ovaj film kao apstraktan.

Umetnička praksa prikaza Holokausta se razvijala sopstvenim intenzitetom. Moglo bi se reći da su umetničke prakse nakon Drugog svetskog rata kako u Evropi, tako i u SAD, odbile ili nisu uspele da obrade ovu temu. Retki i estetski istaknuti izuzeci uočeni su dosta kasnije, ali, kako Benjamin Buhlo (Benjamin H. D. Buchloh) navodi „do sada je u potpunosti utvrđeno da su ovi izuzeci proizašli iz specifičnosti epistemoloških i estetskih izazova umetničkog projekta nakon Holokausta” (Buchloh 2016, 13). Mark Godfri (Marc Godfrey) u svom epohalnom delu *Apstrakcija i Holokaust* uviđa razne pokušaje, uspehe i neuspehe umetnika, istoričara umetnosti i kritičara da ignorišu poveznicu između Holokausta i apstrakcije ili da se suoče sa njom (Buchloh 2022, 614). Iako se u svom delu najviše bavi američkim umetnicima i njihovim apstrakcijama, navodi i umetnike evropskog enformela: u Poljskoj Vladislava Streminskog (Władysław Strzemiński) i njegovo delo *Mojim prijateljima, Jevrejima* (1945–1947) i u Francuskoj Žana Fotrijeja (Jean Fautrier) sa serijom *Taoci* (1944). Od američkih umetnika navodi prvenstveno Barneta Njumana (Barnett Newman) i delo *Put krsta* (*Stations of the Cross*, 1958–1966) i Frenka Stelu (Frank Stella) i delo *Rad oslobađa* (*Arbeit Macht Frei*, 1958) (Buchloh 2022, 614). Godfri piše da bi „apstrakcija mogla izgledati kao nejasno stanje umetnosti posle

Aušvica; odbijanje da se prikaže ono što ne može ili ne treba da bude predstavljeno realistično; umetnost učtivog ćutanja pred uzvišenom istorijom.” (Godfrey 2007, 9, citirano prema: Rabinow 2017, 13).

Godfri ističe Liotarov pojam *differend* u pokušaju da konceptualizuje problem onih koji razmatraju izazov (apstraktnog) prikaza jedne katastrofe. Naime, *differend* je stanje koje opisuje potrebu da se iskaže nešto što nije moguće odmah iskazati. Prema *differend*-u postoji stanje nužnosti (događaj se mora prikazati) i frustracije (događaj je uništio oruđa prikazivanja) (Godfrey 2007, 12, citirano prema: Rabinow 2017, 13–14). S druge strane, figuralnim radovima Anselma Kifera (Anselm Kiefer) mogu se pripisati Kertezove kritike upućene *Šindlerovoj listi*, jer u sebi sadrže one elemente nametljivog, kvazirealističnog prikaza Holokausta koje Kertes još naziva i „stilizacija Holokausta... koji je institucionalizovan, oko kojeg je izgrađen moralno-politički ritual” (Kertész 2001, 267–268). Rihter će se kroz život i stvaralaštvo vraćati pitanju da li umetnik, pogotovu nemački, može konstruisati verodostojnu mnemoničku predstavu Holokausta pomoću slikarskih ili fotografskih sredstava (Buchloh 2016, 5). U prekidima, kroz sve faze umetničkog identiteta, pokušavaće da reši ovaj estetsko-etički problem.

Rihterova mreža Holokausta

U prvoj polovini šezdesetih godina dvadesetog veka, Gerhard Rihter je, kao mladi, izbegli slikar, u nekoliko navrata stvarao slike koje možemo povezati sa nacizmom i njegovim žrtvama. Pored neuspehli i neobjavljenih pokušaja da ilustruje *Dnevnik Ane Frank*, Rihter slika portret Adolfa Hitlera, ali ubrzo tu sliku briše i poledinu platna koristi da bi naslikao *Jelena* (1963, CR: 7)¹. Zatim, za potrebe grupne izložbe 1963. nastaju *Pogubljenje* (*Erschießung*), slika na kojoj su jukstapozicionirani pogubljeni politički protivnici nacističkog režima sa vorholijanskim pinap frizom mlade, nasmejane devojkice. Za istu izložbu nastaje i *Tagebu*, sa prikazom torza pinap modela koji sakriva poslednji slog reči *tagebuch* (dnevnik), reference na *Dnevnik Ane Frank*. Neposredno nakon izložbe, sam Rihter uništava oba rada (Buchloh 2022, 578). Na portretima iz 1964/1965. vidimo Rihterovu promenu pristupa u odnosu na ranije radove. Oni nisu ni lažno afirmativni ni izdajnički sentimentalni poput crteža za *Dnevnik Ane Frank*, niti su obmanjujuće samopravedni poput šokantnih jukstapozicija referenci na Holokaust i pinap simbol. Tada nastaju portreti *Ujak Rudi* (*Onkel Rudi*, CR: 85, 1965), *Tetka Marian* (*Tante Marianne*, CR: 87, 1965) i *G. Hejde* (*Herr Heyde*, CR: 100, 1965). Povezanost sa nacizmom je naočiglednija na portretu *Ujak Rudi*, gde je prikazan Rihterov ujak u uniformi Vermahta, dok su druga dva portreta povezana sudbinom i krivicom portretisanih, iako Rihter toga nije bio svestan u momentu nastanka ovih slika. Naime, Rihterova tetka Marian je žrtva nacističkog

1 Svi Rihterovi radovi su sistematično i disciplinovano dobili broj u *Catalogue Raisonné*. Crteži, skice, nacrti i odbačeni radovi grupisani su i numerisani pod kišobran-nazivom *Atlas*.

programa eutanazije, a jedan od idejnih tvoraca tog programa je prof. dr Verner Hejde, koji je nakon rata, pod pseudonimom, nastavio da se bavi medicinom sve dok nije uhvaćen 1964. i neposredno pred suđenje izvršio samoubistvo. Dve godine nakon nastanka portreta, 1967. Rihter se ponovo vratio pitanju prikaza Holokausta, kada je reinterpreтираo Adornoov stav o vernom prikazu patnje koji gledaoca postavlja na sigurnu, skoro pornografsku poziciju. Za zajedničku izložbu sa Konradom Luegom (Konrad Lueg) u Galeriji Nipel u Diseldorfu, Rihter je zamislio da jukstapozicionira pornografske fotografije sa fotografijama logoraša. Otišao je i korak dalje, te je naga, izgladnela tela žrtava obojio šarenim, jarkim flomasterima. Izložba je otkazana i radovi nikad nisu izvedeni, ali su ostali kolaži i nacrti koje je Rihter koristio za pripremu izložbe, smešteni su u *Atlasu* i nose numeracije od 16 do 23 (Buchloh 2022, 595). Fotografije u *Atlasu* delo su engleskih i američkih fotografa, postoji nekolicina fotografija nastalih od strane nacista, pored njih tu je i jedna fotografija koju je napravio pripadnik *sonderkommanda* (o čemu će kasnije biti više reči). Pornografske fotografije je pronašao u uobičajenim pornografskim magazinima iz pedesetih godina prošlog veka (Rabinow 2017, 81).

Pre Rihtera, dva umetnika su jukstapozicionirala dokumentarni materijal Holokausta sa eksplicitnom banalnošću pornografije. Prvo je Boris Luri (Boris Lurie), pripadnik njujorške grupe *NO!art* i preživeli logoraš Buhenalda, u radu iz 1962. nazvanom po ovom logoru, grupnu fotografiju logoraša okružio pornografskim fotografijama pinap plavuše, ističući paradoks da je fenomen Holokausta neizreciv i nezamisliv, ali izgleda ne i nesaglediv. Zatim, Žan-Lik Godar (Jean-Luc Godard) u filmu *Udata žena* (*Une femme mariée*, 1964) ukršta pornografske seks scene sa dokumentarnim isečcima iz filma *Noć i magla* u kom su prikazani logori neposredno nakon oslobođenja. Prema mišljenju Buhloa, malo je verovatno da je Rihter 1967. znao za ove radove (Buchloh 2022, 601). Moguće objašnjenje ovih nepovezanih umetničkih praksi daje Rut Kliger (Ruth Klüger) koja kaže „da je bilo nečeg nalik uživanju u pornografiji kod tadašnjeg interesovanja za Holokaust” (Buchloh 2022, 601).

Rihter je istakao da ga ove fotografije progone još od Drezdena, kad ih je video u američkim i britanskim publikacijama. Smatrao je da bi potencijalno suočavanje sa njima u vidu izložbe ili publikacije moglo delovati katarzično na njega. Rihter je prepoznao ove fotografije, ultimativne dokumente varvarstva 20. veka, kao paradigmaticnu dijalektičku negaciju svakog lako ostvarivog slikarskog prikaza u budućnosti. Dakle, iz slikarske perspektive, „pravi skandal ovih fotografija nije samo u voajerističkoj kompulziji koja privlači gledaoca već u fundamentalnom i nepopravljivom raskolu vizije i želje koje su nametnuli, završno sa degradacijom slike, čak i samog čina bojenja površine. Stoga, samo pitanje boje, ultimativno i sama umetnička praksa, teže ili neizbežno podležu tom statusu alegorijskog uništenja.” (Buchloh 2022, 601–602)

Postupak vorholijanskog bojenja ovih fotografija, po mišljenju Buhloa, ne samo da nas vizuelno vređa već i obezvređuje samu boju, kao jednu od tradicionalnih slikarskih suština, i da je ova tradicija odbacivanja boje, kao fundamentalnog

činioca slikarstva, uočljiva u prvim godinama Rihterovog stvaralaštva nakon prelaska u Zapadnu Nemačku, kada stvara skoro isključivo u grizaju i da bi svaka konvencionalna denotativna upotreba boje mogla samo odati utisak naivnosti, banalnosti ili zablude. Stoga se Rihterove ikoničke i hromatične fotografije iz *Atlasa* predstavljaju kao dokument varvarstva (Buchloh 2022, 602). S druge strane, Godfri smatra da je Rihter bojenjem fotografija sprečio da one budu sačuvane u monumentalističkoj formi (Rabinow 2017, 9) i da, prema Liotarovoj floskuli „kad se jednom učvrste, sećanja se mogu zaboraviti”, bojenje može biti „trenutni gest defamilirizacije, blokiranja ili ometanja afektivnog raspoloženja posmatranja ovih, sada već poznatih, ali još uvek strašnih fotografija. Štaviše, bojenje je moglo poslužiti kao oznaka koja blokira ili odvraća fotografije od toga da budu komemorativne.” (Rabinow 2017, 81)

Rušenje Berlinskog zida označilo je kraj komunizma u Evropi i ponovno ujedinjenje Nemačke. Za glavni grad odabrana je stara prestonica Berlin, ali će proći nekoliko godina sve dok se celokupna vlada sa svim ministarstvima ne preseli iz Bona. Za zgradu parlamenta (Bundestaga) obnovljene države izabrana je stara zgrada Rajhstaga, čiji istorijat ima veliku težinu i važnost kako za celokupnu Nemačku, tako i za Evropu. Njenim paljenjem 1933. nacisti su demonstrativno započeli svoj teror, a simbol konačne pobeđe nad fašizmom (iako je rat trajao još par meseci nakon toga) bilo je postavljanje crvene sovjetske zastave na vrh zgrade. Nakon odluke da se zgrada ponovo stavi u upotrebu države, započet je proces restauracije zgrade, koji će potrajati do 1999. godine. U međuvremenu, zgrada je postala atrakcija nakon što su je Kristo i Žan-Klod (Christo i Jeanne-Claude) umotali.

Tokom 1997. Rihter je dobio ponudu od države da izvede rad koji će stajati u prijemnom holu zgrade. Trebalo je da rad zapravo predstavlja čitavu državu, jer je ona bila i poručilac i nalazio bi se na ulazu u njenu najvažniju instituciju, stoga bi predstavljao način na koji država sebe želi da prikaže. U nameri da novoujedinjenu državu poveže sa njenom traumatičnom istorijom, prvobitni plan je bio da na zid postavi, jednu iznad druge, četiri foto-slike velikih razmera na kojima bi se nalazio prikaz logoraša sprovedenih u grupe. Međutim, odustaje od svoje prvobitne zamisli, te su danas sačuvani jedino nacrti ove ideje (*Atlas*, 647–649). Rihter se ponovo našao u stanju da razmatra pitanje o neophodnom, ali i nemogućem mnemoničkom prikazu Holokausta, te on donosi odluku da obriše traumatične slike umesto da ih predstavi (Buchloh 2016, 7). Ipak, na taj način je ostao dosledan svojoj umetničkoj praksi i u svoju mrežu obrisanih i uništenih radova koji se bave problemom ikoničke predstave Holokausta dodao je još jedan pokušaj.

Instalacija koju je naposljetku izveo sastoji se od šest ogromnih staklenih panela (20 x 3 m) obojenih u crnu, crvenu i zlatnu – boje zastave ujedinjene Nemačke. Ovi paneli su svojevrsni nastavak njegovih ranijih radova *4 staklena panela* i *Grafikon boja*. Slikanjem industrijskih grafikona boja kao redi-mejd apstrakcija, Rihter s jedne strane demonstrira kolaps slikarstva bojenog polja i hiperrealizma, a s druge ovi radovi se mogu okarakterisati kao prve apstrakcije koje je umetnik stvorio mehaničkim putem, svesno ogoljenih svih duhovnih i simboličnih dimenzija.

Stoga, rad za hol nemačkog parlamenta *Crna, Crvena, Zlatna* (*Schwarz, Rot, Gold*, 1999, CR: 856, 1999) predstavlja svojevrstu anomaliju, jer boje u ovom slučaju stvaraju simbol – vertikalno postavljenu nemačku zastavu, a sama zastava je ujedno banalni produkt masovne proizvodnje, ukoliko se uporedi sa grafikonima boja, a sa istorijske strane predstavlja simboličnu vezu između prvog i drugog ujedinjenja Nemačke, 1871. i 1990. godine, a ujedno i vezu savremene republike sa Vajmarskom, koja je uvela u upotrebu ovu zastavu (Zemlényi-Kovács 2021, 142–144).

Po mišljenju Luka Smajda (Luke Smythe), do Rihterove promene plana je došlo zato što nije hteo da prikaže delo koje će biti kontroveržno i izabrao je manje konfrontacionu opciju, te se u ovoj promeni od kritike države do njene afirmacije ogleđa Rihterov rastući konzervativizam i njegov afirmativniji odnos prema nacionalnom identitetu. Na takvu promenu je zasigurno uticalo samo ujedinjenje države i pad rigidnog, autoritativnog sistema socijalističkog istoka, te se Rihter odlučuje da naglasi svoju pripadnost nemačkoj naciji i istakne njeno demokratsko uređenje (Smythe 2022, 165–168). Buhlo smatra da ovi radovi služe „samo za ukras zidova” (Buchloh 2022, 617), međutim, takvom stavu se suprotstavlja Smajd ističući da je Rihterova zamisao da podstakne druge da razmisle o sopstvenoj posvećenosti demokratiji. Smajd naglašava da monohromnost, sa svojom otvorenošću, bez vođenja i usmeravanja, u svojoj samostalnosti, predstavlja samu demokratiju i sama ponuda da se o demokratiji razmatra na ovaj način čini primer demokratije. Takođe, izbor stakla za materijal ima ulogu da svojim dimenzijama, ali i lomljivošću naglasi veličinu i krhkost demokratskih institucija. Ova lomljivost je naglašenija u prvobitnim zamislima za raspored panela na zidu (sačuvano u *Atlasu 652*). Međutim, ova fragmentarnost panela u prvobitnim idejama može ići i u drugom smeru – unifikacije i sjedinjenja ljudi pod institucijom države; a finalni dizajn je najkласičniji, ima najveću stabilnost, sigurnost i stalozhenost, a sam Rihter ga naziva „elegantnim” (Smythe 2022, 524). Takođe, pozicija panela, u sebi „sadrži” dinamiku demokratije: država i njene institucije koje nadvišavaju posmatrača, skoro da lebde nad njim, poseduju moć nad stanovništvom, ali i ta moć potiče odozdo, u vidu promišljanja i izgradnje konsenzusa od strane onih koji se ogledaju u njegovim površinama (Smythe 2022, 168–169).

Birkenau

U arhivama širom sveta postoji preko milion i petsto hiljada fotografija koje dokumentuju Holokaust (Didi-Huberman 2008, 66) i većinu tih fotografija snimili su nacisti, dok je manji broj fotografija zabeležen fotoaparatom sovjetskih, američkih i engleskih oslobodilaca koncentracionih logora i logora smrti. Međutim, postoje samo četiri fotografije nastale u logoru koje nisu delo ni zločinaca ni oslobodilaca, već samih žrtava. Te fotografije snimili su pripadnici *Sonderkommando* grupe logoraša, koji su, zbog svog direktnog dodira sa masovnim ubistvima u logorima, imali povlašćeni status u logoru. Jedan od njihovih glavnih zadataka bio je da iznesu tela

ugušenih u gasnim komorama i odnesu ih na kremiranje. U avgustu 1944. pripadnik *Sonderkommando* u logoru Aušvic-Birkenau, identifikovan kao grčki Jevrejin po imenu Aleks (po nekim izvorima njegovo ime je Alberto Erera), dobio je prošvercovani foto-aparat od pripadnika poljskog pokreta otpora. Zatim je, krijući se iza vrata ili prozora (najverovatnije) gasne komore, fotografisao dve fotografije na kojima se vide leševi na otvorenom polju, iza kojih se širi gusti, sivi dim od lomača na koje su bacali leševe u slučaju da su krematorijumi prepunjeni. U uglu treće fotografije možemo videti grupu nagih žena u šumi dok ih sprovode prema gasnoj komori, a četvrta fotografija prikazuje samo krošnje drveća (Didi-Huberman 2008, 9–17).

Žorž Didi-Iberman će u knjizi *Slike uprkos svemu: četiri fotografije iz Aušvica* (*Images malgré tout*), ponovo skrenuti pažnju na ove fotografije. On naglašava činjenice da su sve fotografije nastale dok se fotograf krio iza vrata ili drveća, da su mu zbog straha drhtale ruke i da zbog toga fotografije nisu u fokusu, da su sve fotografije u



Sleva nadesno, gore: *Fotografija 280*, *Fotografija 281*; dole: *Fotografija 282*, *Fotografija 283*, avgust 1944, fotografije snimio Alberto Erera, pripadnik tzv. specijalne jedinice (*Sonderkommando*) u koncentracionom logoru Aušvic. © Javni domen.

kosim rakursima, to jest da nije imao vremena da ih kadrira, a pogotovu četvrtu, koju je najverovatnije napravio u trku, dok je foto-aparat držao na kuku, te nije uspeo da zabeleži ništa sem krošnji. Upravo se u ovim detaljima vidi požrtvovanost, strah i želja, ali nadasve otpor fotografa. Fotografije su, na nepoznat način, sačuvane i o njima se znalo i pre nego što je Didi-Iberman ponovo skrenuo pažnju na njih, međutim, pre toga su fotografije izlagane kropovane tako da se naglašava sam prikaz zločina, a činjenice da se fotograf krio i na brzinu pravio fotografije su zanemarivane, dok se za četvrtu fotografiju smatralo da nema nikakav značaj, jer ne pokazuje ništa eksplicitno.

Knjiga Didi-Ibermana je obnovila diskusiju sa rediteljem Šoe Klodom Lancmanom, te je ponovo pokrenuta tema o neophodnom i nemogućem prikazivanju žrtava Holokausta, o istovremenoj neophodnosti svedočenja i zabrani prikazivanja (Buchloh 2016, 21). Zatim će 2015. mađarski reditelj Laslo Nemes (László Nemes), podstaknut pričom o pripadnicima *Sonderkommando* i estetikom fotografija koju je istakao Didi-Iberman, snimiti film *Saulov sin (Saul fia)*, a 2021. će izaći dokumentarac Kristofa Konjea (Christophe Cognet) nazvan *Naslepo (À pas aveugles)*, koji se bavi samim fotografijama i istražuje lokacije Aušvic-Birkenau na kojima su mogle nastati.

Rihter je za jednu od *Sonderkommando* fotografija znao odranije. U *Atlasu*, na listu broj 19, nalazi se kropovana, uvećana fotografija nagih žena koje sprovode u gasnu komoru.² Međutim, pravo interesovanje za ove fotografije Rihter će razviti nakon pročitano prikaza knjige Didi-Ibermana u *Frankfurter Allgemeine Zeitung*-u (11. 2. 2008), kada će jednu od fotografija uramiti i staviti iznad svog radnog stola, iako samu knjigu tada nije pročitao (Buchloh 2016, 21). Rihter je u intervjuu iz 2011. sa Nikolasom Serotom (Nicholas Serota) izjavio da su mu pripadnici *Sonderkommando* na fotografiji „ličili na dobre baštovane usred spaljivanja baštenskog otpada” i da je na njega veliki utisak ostavio kontrast mirnog, banalnog izgleda i razarajuće, poražavajuće realnosti prikazanog, a na pitanje Serote da li razmišlja da naslika sliku na osnovu ove fotografije, Rihter odgovara da o tome razmišlja često, ali da bi rezultat njegove intervencije bio samo „previše spektakularan”, te da ova mala fotografija ima velikog uticaja na posmatrača takva kakva jeste i da bi joj samo naneo štetu ukoliko bi je naslikao (Godfrey and Serota 2011, 25).

Rihter je, zatim, pročitao knjigu Didi-Ibermana i utisak na njega je ostavio izvitopereni status pripadnika *Sonderkommando*, koji su bili naterani na ulogu „kolaboracionog stradalnika”, zbog svog porekla su bili na dnu hijerarhije onih koji zločine izvršavaju, ali su istovremeno bili na vrhu hijerarhije onih nad kojima je zločin izvršavan, te su se nalazili u *svjoj* zoni, koja im je omogućila da se bolje hrane, da imaju veću slobodu kretanja, a naposljetku da se okuraže i nabave foto-aparat (Zemplényi-Kovács 2021, 138). Rihtera nastavljaju da muče ove fotografije, nemogućnost da ih prikaže i istovremena potreba da to uradi, te u jesen 2013. piše

2 Zanimljivo je da se pored te fotografije na listu 19 nalaze još tri fotografije izgladnelih logoraša, koje će Rihter odvojiti na list 20 i obojiti šarenim flomasterima.

pismo Didi-Ibermanu i poziva ga u svoj studio. Didi-Iberman je izjavio da su ga u studiju sačekala četiri velika, prazna platna koja čekaju – čekaju sliku, koja još ne postoji i koja možda nikad neće ni postojati (Rabinow 2017, 77–78). Platna su, ipak, dočekala sliku. Međutim, umetnik ponovo nije ostvario svoju prvobitnu zamisao, već je kroz period od skoro godinu dana oklevao i predomišljao se, u potrazi za odgovarajućim pristupom.

Rihterov prvi plan je bio da ove fotografije prikaže u formi svojih foto-slika, onako kako je to već činio sa radovima koji u sebi sadrže istorijsku temu (primer *Oktobar 18, 1977*, CR: 667–674, 1988). Promenio je originalni redosled fotografija, zatim ih je uvećavao, kropovao, okretao, izvrtao, čak je razmišljao da izbacii četvrtu fotografiju i na taj način napravi svojevrsni oltarski triptih (Zemlényi-Kovács 2021, 128). Zatim, kada je bio zadovoljan novokomponovanim rasporedom i izgledom fotografija, projektovao ih je na četiri velika platna i skicirao ih grafitom. Plan mu je bio da radove izvede u tamnom grizaju, što je i učinio (Buchloh 2016, 21). U Rihterovom opusu često srećemo primenu ove tehnike i možemo primetiti njene kvalitete: njen fotografski mimezis, prividnost naučne neutralnosti i mašinski savršenu neprozirnost (na primeru *Sivih ogledala*, na koja ćemo se vratiti) (Buchloh 2016, 24). Međutim, Rihter je shvatio da ne može izvesti ono što je prvobitno zamislio i ponovo će obrisati figurativni prikaz tako što će, uz pomoć brisača prozora³, alatke sa drškom i gumenim i/ili sunderastim završetkom, prvo razmazivati grizaj, zatim će dodati crvenu i zelenu boju koje će potom takođe razmazati, a naposljetku će razmazati i crnu i belu. Rezultat će biti apstrakcija koja sakriva grizaj, te od *Sonderkommando* fotografija ostaje samo sablasna atmosfera prenetna na apstrakciju (Zemlényi-Kovács 2021, 128).

Završene slike prekrile su grizaj nepravilnom mrežastom apstrakcijom čiju strukturu čine četiri konzistentne površine, a njihova faktura, umesto da bude gestikularno ekspresivna, čini se nesigurnom, neodlučnom i zatvorenom. Rihter se hromatski ograničio na komplementarne boje – zelenu i crvenu, kao i na kontrast crne i bele. Struktura i faktura na ovoj seriji prekida sa principima koji su važili u ranijim Rihterovim serijama apstrakcija⁴, ukida veličanstveni potez ranijih apstrakcija koji biva zamenjen polumehaničkim pokretima načinjenim brisačem prozora. Spektralni tok i „glisando”, primetan u ranijim serijama, sad je sveden na bipolarnosti crne i bele, zelene i crvene. Zelena, koju ne možemo odvojiti od asocijacije na prirodu, i crvena, takođe ne može funkcionisati apsolutno apstraktno, već i njoj možemo pripisati asocijacije na prirodne pojave od ruža do krvi. Ove dve komplementarne boje se formiraju kao osnovne, polazne nijanse surovog ciklusa „rasta i destrukcije, pamćenja i zaboravljanja, iskorenjivanja i oživljavanja života” (Buchloh 2022, 603–608).

Buhlo naglašava da se Rihter, kao umetnik koji je protiv svoje volje bio smeštan u svetski vrh slikarske kulture spektakla, fetiš kulture i ekonomskih špekulacija,

3 Engl. *squeegee*; nem. *Rakel*.

4 Poput serija *Šuma (Wald)* ili *Kavez (Cage)*.



Gerhard Richter, *Birkenau*, 2014, ciklus od četiri slike, svaka ulje na platnu, 260 x 200 cm © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / David von Becker

vratio temi koju pokušava da obradi čitavog života, te da bi njegove slike izbegle totalnu spektakularizaciju, on se vraća posleratnoj antiestetici i ponovo ističe nerešive sukobe između sećanja i poricanja, predstavljanja i brisanja (Buchloh 2016, 22). Buhlo dodaje da je Rihterov slikarski modus operandi u dvostrukoj negaciji, uhvaćen u dijalektičkim suprotnostima „Scile memorije i Haribde spektakla”, figuracije i apstrakcije, izlaganja i brisanja (Buchloh 2016, 29). Ipak, Rihterov odgovor kroz decenije je ostao konstantan pri brisanju mogućnosti i negiranju verodostojnosti bilo kakvog ikoničkog prikaza Holokausta. Sa izvedenom apstraktnom serijom, koja odgovara na nemogućnost ikoničkog prikaza Holokausta, Rihter se pozicionira kao naslednik tradicije Ričarda Sere, Frenka Stele i Barneta Njumana (Zemlényi-Kovács 2021, 128). Ova serija prvi put je izložena krajem februara 2015. u Albertinum, Dresden.⁵ Serija dobija svoj broj u *Catalogue Raisonné* (937 – 1/4) i prvobitno nosi naziv *Apstraktne slike*. Serija će tek nakon izložbe u Baden-Badenu iz 2016. dobiti naziv *Birkenau*. Ova promena naziva na direktnu referencu na Holokaust, po mišljenju Buhloa (koji je verovatno, kao veliki prijatelj i dugogodišnji saradnik Gerharda Rihtera, potvrdu za to dobio od umetnika lično), dolazi nakon povećane netrpeljivosti prema strancima i migrantima u Nemačkoj praćene učestalim

5 Kompletne informacije o mestima i datumima izložbi, kao i literaturi vezanoj za Rihterove radove, moguće je pronaći na njegovom sajtu: <https://www.gerhard-richter.com/en>. Sajt takođe sadrži fotografije svih njegovih radova iz *Catalogue Raisonné* i *Atlasa*.



Gerhard Richter, *Birkenau*, 2014, ciklus od četiri slike, svaka ulje na platnu, 260 x 200 cm © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / David von Becker

ksenofobičnim demonstracijama, paradoksalno, tokom godine u kojoj se obeležava sedamdesetogodišnjica od oslobođenja Aušvica (Buchloh 2016, 5).

Odmah nakon što je završio izradu serije slika, Rihter je od njih napravio dva seta digitalno izvedenih duplikata. Duplikati su istovetni originalu, jedino se razlikuju u tehnologiji izrade i u činjenici da je svaki duplikat podeljen u četiri jednaka pravougaonika. Izbor da duplikati budu podeljeni je nameran i nije uslovljen tehničkim ograničenjima, o čemu svedoči činjenica da se Rihter prvobitno odlučio za nepodeljene duplikate, ali je od te ideje odustao. Podelom slika se dobio utisak razgraničenja negativnim prostorom umetnutim u jedinstveni i celoviti digitalni odraz. Ova podela neizbežno izgleda kao: okvir prozora, nišan i/ili krst (Buchloh 2016, 26–27).

Razlozi za donošenje ovakve odluke su kompleksni i mogu se sagledati iz više rakursa. Prvenstveno, duplikacijom se održava dijalektička suprotnost između jedinstvenog i višestrukog, što je bila Rihterova formalna i konceptualna strategija za mnoge ključne radove još od šezdesetih godina dvadesetog veka, a „urođena unikatnost i singularnost slike oduvek je bila izložena potencijalnoj proliferaciji i suočena je sa neminovnim umnožavanjem reprodukcijama”. Drugi razlog bi mogla biti želja da se istovremeno odoli monumentalnosti dela i njegovoj isto tako neizbežnoj fetišizaciji spektakularizovane slike, glavnim načinima recepcije kojima savremena kultura ometa suštinski mnemonički projekat. Naposletku, nameće se i monetarni razlog za pravljenje duplikata. Naime, Rihter je zabranio bilo koju

buduću prodaju slika i one su deo njegove fondacije, ali pravljenjem dva seta duplikata, od kojih se svaki sastoji od šesnaest digitalno izvedenih pravougaonika, potencijal na tržištu umetničkih dela eksponencijalno raste (Buchloh 2022, 611).

Buhlo postavlja pitanje da li se izradom duplikata vrši alegorijska devalvacija njihove jedinstvenosti ili ova tehnološka permutacija povećava njihov značaj, jer funkcioniše kao proliferirajuća partenogeneza mnemoničkih slika. Takođe, postavlja pitanje da li se proširenjem od jedinstvene slike ka digitalnoj kopiji transformišu slika sećanja koja razmišlja o prošlosti (i u ovom slučaju predstavlja jedinstvenu istoriju Holokausta) na upotrebljivi dokument koji se suočava sa sadašnjošću i budućnošću, prepoznajući učestano obnavljanje struktura nasilja i varvarizma u sadašnjim političkim sferama. Prema tome, „odnos originala *Birkenau* i njegovih kopija zapravo deistoricizuje nasleđe logora smrti i usmerava ga na naglašavanje današnjeg stanja ekstremnog političkog nasilja” (Buchloh 2022, 611).

Buhlo nastavlja sa filozofskim pitanjima vezanim za teoretizaciju, istorizaciju i predstavljanje Holokausta koja su uslovljena „Rihterovim diptihom” – serijom originala i njihovih kopija. Postavlja pitanje do koje su mere pokušaji da se konstruiše mnemonička predstava istorijske traume u sadašnjosti neizbežno i nenamerno implicirani u samom procesu spektakularizacije, socijalne težnje čija je prvenstvena motivacija usmerena tačno na eliminaciju mnemoničkog i istorijskog razmišljanja. Drugo pitanje koje se nameće serijom *Birkenau* je naizgled nerešiv konflikt između istorijskih, etičkih i estetskih zahteva. Dok jedni istoričari mogu zagovarati objavljivanje svih slika Holokausta, drugi bi mogli insistirati da samo apstrakcije, kao estetska i etička zabrana, mogu napustiti represiju istorije i nametnuti mnemoničko predstavljanje bez (re)aktiviranja gledaočeve sadističke želje za spektaklom koji ponovo žrtvuje stradale. Rihterov *Birkenau*, po mišljenju Buhloa, postavlja ovu dijalektičku tenziju između fotografskog dokumenta traume i mnemoničke, skoro iskupljujuće, slikarske sublimacije (Buchloh 2022, 612).

Tokom prve izložbe u Albertinum, postupajući po Rihterovom izboru, izložena su četiri originalna rada, a nasuprot njima četiri duplikata. Na taj način sva ova pitanja su se našla pred posetiocima. Međutim, Rihter kasnije razvija novu koncepciju uparivanja serije *Birkenau*, kojoj sada dodaje svoja *Siva ogledala*. *Siva ogledala* postavljena su nasuprot *Birkenau* na izložbi u Nacionalnoj galeriji u Budimpešti, Metropolitenu u Njujorku i Novoj nacionalnoj galeriji u Berlinu.⁶ Ovi sivi monohromi otelotvoruju Rihterovu izjavu iz 2009: „... za mene jedini način da naslikam koncentracioni logor. Nemoguće je naslikati mizeriju života, osim možda u sivilu, da bi se sakrila.” (Zemlényi-Kovács 2021, 148) Uparivanjem *Sivih ogledala* sa serijom *Birkenau*, Rihter je proširio svoju mrežu radova vezanih za Holokaust. Takođe jedan set duplikata serije *Birkenau*, Rihter će 2017. pokloniti nemačkom parlamentu i oni će biti okačeni na zid koji se nalazi nasuprot zidu sa radom *Crno-Crveno-Žlatno*.

6 Na velikoj izložbi u Berlinu, koja traje do kraja 2025, serija *Birkenau* je izložena nasuprot zidu na kojem su *Siva ogledala*, dok su na bočnim zidovima izložene četiri fotografije *Sonderkommande*.

Rihterova mreža radova vezanih za Holokaust, po mišljenju Zemlenji-Kovača (Barnabás Zemlényi-Kovács), jeste pravilan pristup opusu Rihterovih radova koji se bave Holokaustom. Po teoriji zasnovanoj na *Actor-Network Theory*⁷, Rihterov opus se ne mora sagledavati iz ugla u kom se samo prati linearno razvijanje radova u kojima izbrisani ili napušteni radovi predstavljaju ćorsokake, a završeni radovi i finalne verzije rešenja i odlučujuća stanovišta, već se može posmatrati kao deo dinamične mreže radova u kojoj su manje bitni samo izvedeni radovi, već je akcenat na vezama između radova, te se podjednako vrednuju i crteži, nacrti, uništeni radovi, a finalna verzija u sebi sadrži sve verzije koje joj prethode (Zemlényi-Kovács 2021, 128–130). Tako se u radu *Crno-Crveno-Žlatno* ocrta svaki crtež koji je Rihter prvobitno planirao da postavi na njegovo mesto, a *Birkenau* predstavlja samo finalnu misao Rihterovog razmišljanja o mogućnosti predstavljanja Holokausta u slikarstvu – finalnu, realizovanu misao jednako vrednu kao i sve prethodno odbačene.

Literatura

- Adorno, Theodor W. *Commitment*. 1962.
- Bataille, Georges. Réflexions sur la question juive, *Critique* 12 (1947).
- Buchloh, Benjamin H. D. *Gerhard Richter: Painting after the Subject of History*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2022.
- Buchloh, Benjamin H. D. *Gerhard Richter's Birkenau Paintings*. Koln: Walther Konig, 2016.
- Didi Huberman, Georges. *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- Haneke, Michael. "Michael Haneke Doesn't Agree With Spielberg's 'Schindler's List'." Youtube video, 04:32. Postavljen 15. 11. 2012. https://www.youtube.com/watch?v=Y_osgrcpes4&t=1s. [pristupljen 9. 10. 2024]
- Gideon, Grajf. *Plakali smo bez suza: svedočenja Jevreja iz Aušvica, pripadnika radnih odreda*. Beograd: Knjiga Komerc, 2020.
- Godfrey, Mark. *Abstraction and the Holocaust*. New Haven, CT: Yale University Press, 2007.
- Godfrey, Mark and Nicholas Serota. *Panorama*. London: Tate, 2011.
- Jaspers, Karl. *Die Schuldfrage: Ein Beitrag zur deutschen Frage*. Zurich: Artemis-verlag, 1946.
- Jenko, Marko. "Truth between Fact and Fiction: Boltanski, Lanzmann, Richter, and the Shoah." *Žbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* 20 (2024): 71–87.
- Kertész, Imre. "Who Owns Auschwitz?" *The Yale Journal of Criticism*, volume 14, number 1, Yale University (2001): 267–272.
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social. Introduction of Actor-Network-Theory*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2005.

7 Zemlenji-Kovač upućuje na *Reassembling the Social. Introduction of Actor-Network-Theory* (Latour 2005).

Rabinow, Paul. *Unconsolable Contemporary: Observing Gerhard Richter*. Durham and London: Duke University Press, 2017.

Smythe, Luke. *Gerhard Richter, Individualism, and Belonging in West Germany*. New York and London: Routledge, 2022.

Zemlényi-Kovács, Barnabás. “The Art of Aporia: The Network of Holocaust Representation in the Oeuvre of Gerhard Richter” in: *Gerhard Richter. Truth in Semblance*, ed. Kinga Bódi, 126–155, Budapest: Museum of Fine Arts – Hungarian National Gallery, 2021.

Filmovi

Nuit et brouillard, dir. Alain Resnais (1955).

Une femme mariée, dir. Jean-Luc Godard (1964).

Shoah, dir. Claude Lanzmann (1985).

Schindler's List, dir. Steven Spielberg (1993).

Saul fia, dir. László Nemes (2015).

À pas aveugles, dir. Christophe Cognet (2021).

The Zone of Interest, dir. Jonathan Glazer (2023).

Luka Pajović
University of Belgrade, Faculty of Philosophy

GERHARD RICHTER: BIRKENAU

Abstract:

This paper addressed the possibility of iconic and mnemonic representations of the Holocaust, as well as the philosophical, cinematic, and artistic responses to this issue. It analyzed the works of Gerhard Richter, a contemporary German artist who has, over several decades, sought to depict the suffering of Jews and confront the inherited guilt and traumas of World War II. The discussion considered the reasons behind his withdrawal from and erasure of attempts at iconic and mnemonic representation of this suffering, as well as his turn toward abstraction, culminating in the series *Birkenau*, which was painted based on four photographs taken by members of the *Sonderkommando*. Additionally, the paper will explore the creation of digital duplicates of images and the questions and challenges arising from such artistic practices, alongside Richter's evolving concepts for the exhibition of the Birkenau series.

Keywords:

Gerhard Richter, Holocaust, iconic and mnemonic representation, abstraction, digital duplicate